

PUC/SP ~ walmeriribeiro@yahoo.com.br

Este artigo aborda o processo de criação de três filmes brasileiros, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, *Bicho de sete cabeças* (2001) de Laís Bodansky e *Contra Todos* (2004) de Roberto Moreira, com o intuito de explicitar experiências estéticas que estão sendo realizadas no cinema brasileiro.

Ao analisarmos este conjunto de obras, observamos um ponto de intersecção em seus processos de criação, o ator-criador. Os três filmes apresentam como proposta estética o desenvolvimento de um trabalho colaborativo entre atores e diretores, trazendo com isso o ator não como um elemento de representação de uma personagem criada por um roteirista e por um diretor, mas como um co-criador da obra.

Para analisar estas obras, parte-se da idéia de criação em rede. Conforme defendido por Cecília Almeida Salles (2006), o processo de criação é um sistema complexo que se estabelece em rede através de trocas entre os sujeitos e do intercâmbio de idéias, num amplo campo de interações das linguagens e dos meios.

É seguindo este pensamento que propomos a reflexão sobre a relação entre o ator-criador e a produção cinematográfica brasileira contemporânea, a partir da infinidade de possibilidades advindas das “interretroacções” que cerceiam a rede de criação cinematográfica.

Como características dessa nova estética citamos, numa alusão às propostas de Antonin Artaud, um cinema ativo, construído diretamente na cena. Um cinema dinâmico, que traz na interação e na intersecção das áreas de conhecimento o substrato criativo para a construção da obra, transformando acasos e erros em possibilidades e tomando o ator-criador como um gerador de possibilidades nesta rede de criação.

Ator-criador, cinema, estética, processo de criação

Devemos, portanto, considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage as contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade. Arlindo Machado

Acompanhamos, no cinema brasileiro contemporâneo, mais precisamente no começo do século XXI, algumas experimentações que pertencem ao campo da estética, trazendo à tona um cinema ativo, que nos chama a atenção pela singularidade de seu processo de criação e pela exploração do trabalho do ator como co-criador da obra, rompendo com algumas especificidades da criação cinematográfica.

Ao lançar um olhar sobre estes processos de criação, com a visão macro de que este se dá em rede, como apontado pela pesquisadora Cecília Almeida Salles em *Redes da Criação*(2006), percebemos no cinema brasileiro, principalmente no cinema paulista, a busca por um trabalho de criação colaborativo, no qual o ator assume um lugar de destaque. Como expoentes desta proposta,

destacamos os filmes: *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Bicho de sete cabeças* (2001) de Laís Bodansky e *Contra Todos* (2004) de Roberto Moreira.

Cada um desses filmes possui singularidades em sua concepção e, principalmente, produção, mas apresentam como ponto de intersecção o ator-criador, buscando nas possibilidades geradas por este ator a sustentação estética da obra em diálogo com o projeto estético do filme.

Este artigo, portanto, tem como objetivo, ainda que de maneira processual, tendo em vista que este estudo faz parte da pesquisa de doutorado que está sendo realizada pela autora, apontar a partir das experiências realizadas nos três filmes a contribuição do ator-criador para o desenvolvimento das obras. Destacando as relações estabelecidas entre o ator e a equipe do filme, principalmente, entre a tríade ator-diretor-preparador de elenco e as imbricações e interferências que compõem esse processo de criação.

Ator-Criador

“Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. (Calvino, 1990: 138)

A citação de Ítalo Calvino é empregada neste texto numa tentativa de explorar as possibilidades advindas do conceito de ator-criador. Pois quem é este ator, senão um ser com sua combinatória de experiências que ao ser colocado em relação com outros seres é estimulado e estimula, recebe e contribui, numa relação de troca que ao mesmo tempo em que é gerada é também geradora?

Segundo Edgar Morin “A dificuldade do pensamento complexo é que deve enfrentar a confusão (o jogo infinito das interretroações), a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição”. (Morin, 1991:19)

Pensar então o ator como criador, ou co-criador, de uma obra cinematográfica é estabelecer um jogo de possibilidades e relações entre as diversas áreas de uma produção. Do roteiro à direção, do figurino à direção de fotografia, um ator na condição de co-criador contribui com a dramaturgia, com a encenação (pensando em ação, tempo, ritmo), numa relação de apropriação da cena que está diretamente em diálogo com a proposta estética do filme e que, ao mesmo tempo em que interfere, propõe, recebe estímulos, transformando e sendo transformada.

Para entendermos a relação de co-criação, bem como definir o que estamos chamando de ator-criador, é fundamental trazer para esta reflexão teorias do campo teatral, que tomam por base experiências e propostas relacionadas à arte do ator. Pensadores como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, entre outros nomes, foram de grande importância para as experiências estéticas realizadas no teatro, mas que contribuem também para o pensamento sobre o ator e a encenação no cinema.

Antonin Artaud, em seus escritos sobre cinema, diz que “no cinema o ator não passa de um signo vivo. Ele é, sozinho, toda a cena...” em outro texto escrito sobre “*A Concha e o Clérigo*”, seu único roteiro filmado, e seguindo seu ideal surrealista, diz que no cinema “Não se trata de encontrar na linguagem visual um equivalente da linguagem escrita (...) mas sim de divulgar a própria essência da linguagem e transpor a ação para um plano em que qualquer tradução se tornasse inútil e a ação agisse quase intuitivamente sobre o cérebro” (Artaud, 2004: 159)

Numa carta escrita a Louis Jouvet em 1931, o diretor francês, diz não acreditar que uma encenação seja problema de texto e que possa ser feita sobre o papel. “A mim parece ser absolutamente impossível descrever um movimento, um gesto ou sobretudo uma entonação cênica se não os fazemos” (Artaud, 2004:144).

A idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras. (Artaud, 1999: 40)

As inquietudes apresentadas por Artaud sobre o papel do ator e da encenação são reavivadas nesta reflexão, quando observamos que ao trazer para a criação cinematográfica o ator como co-criador da obra, ainda que de maneira tímida, a busca dos diretores brasileiros é por um cinema ativo. Contudo, construir um filme diretamente em cena, exige do ator e da equipe uma relação de cumplicidade e complementariedade, na qual os obstáculos, como chamados por Artaud, ou os erros e acasos transformam-se em descobertas e possibilidades.

Do ponto de vista do trabalho do ator, para o desenvolvimento de um cinema ativo, é necessário uma preparação e uma doação em busca da organicidade e da liberdade de criação. Para explicitar este pensamento, retomamos as propostas de Artaud. Para o diretor francês, o ator é um atleta afetivo, pois, “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos”. Propondo assim, uma criação que se dá a partir do trabalho físico (corporal) do ator, Artaud acredita que qualquer ator possa, através desse conhecimento físico, alcançar a organicidade em cena. E que é essa organicidade que move o ator a contribuir para o desenvolvimento da encenação, estabelecendo uma relação de co-criação.

Grotowski (1989) em seus escritos sobre organicidade diz que o ator procura por uma corrente essencial de vida e que os impulsos estão profundamente arraigados dentro do corpo e, ao despertá-los, acontece o desbloqueamento que os encaminha para uma abundância que não é a mesma que utilizamos na vida diária. É esta abundância que conduz o ator a um corpo que transcende a funcionalidade cotidiana, ativando não somente os estímulos que compõem a ação, mas também a sensação que conduz o ator à emoção da personagem e da cena.

Para o encenador russo, Vsevolod Meyerhold, para alcançar a liberdade de criação o ator precisa de treino. Pois o processo de trabalho do ator parte “do pensamento ao movimento, do movimento a emoção e da emoção à palavra” (Picon-Vallin, 2006:60).

Essa busca pela organicidade, pela liberdade de criação do ator e por uma cena ativa, aponta os seus primeiros passos na recente produção cinematográfica brasileira, principalmente no conjunto de obras citadas neste artigo. Pois, ao trazer para a equipe de produção um preparador de elenco, os diretores buscam aliar a essência do trabalho do ator à materialidade da cena em diálogo com a proposta estética do filme, propondo uma relação de co-criação na qual o ator se apropria da cena podendo interferir diretamente na sua construção, assim como cada cena tem no ator sua mola propulsora de criação.

Segundo Sérgio Penna (2004), preparador de elenco dos filmes *Bicho de sete cabeças* e *Contra Todos*, há geração de diretores no cinema brasileiro “que tem trabalhado ao lado dos atores” e cuja marca de seus trabalhos é essa relação. Para o preparador, a busca desses diretores é por um ator capaz de dialogar conceitualmente sobre o filme nos seus mais variados setores, contribuindo para o desenvolvimento da *mise-en-scène*.

...É como se ele (o ator) fosse lá no fundo para reescrever, ou para se colocar na pele da personagem de uma maneira que não é simplesmente alguém de fora, ou seja, é alguém de dentro que resolve contar realmente aquela história e viver realmente aquelas emoções. Este sentido autoral, de você escrever o texto junto com o roteirista, você quase dirigir o filme junto com o diretor (...) você se apodera de tal maneira, conhece tão a fundo a sua personagem que consegue discutir com o roteirista, com o diretor, com o diretor de fotografia, com o diretor de arte
(Penna, entrevista 2004)

Entretanto, colocar o ator em cena como co-criador do filme não apenas refere-se ao *lôcus* de criação do ator, mas, tomando o processo de criação em rede, a relação de co-criação alimenta e é alimentada por todas as etapas da criação cinematográfica. Se o ator interfere no figurino, o figurino interferirá diretamente na personagem e com isso em todo o trabalho do ator. Assim como, ao propor o jogo com liberdade de marcações e com uma câmera que corre atrás do ator e não delimita seu espaço, como geralmente acontece no cinema, o diretor e o operador de câmera contracenam com o ator participando do jogo cênico. Pois, a partir do momento que se almeja um ator que não mais decora seu texto e suas marcações, mas sim um ator que propõe seu texto e suas ações, as relações nesta rede de criação sofrerão alterações, trazendo à tona uma relação de apropriação e de liberdade de criação que culminará em um cinema ativo.

O ator-criador nos filmes *Bicho de Sete cabeças*, *Cidade de Deus* e *Contra Todos*

No início do ano dois mil, a cineasta Lais Bodansky, diante de um projeto que envolvia uma temática singular como a loucura e sendo seu primeiro filme longa-metragem, convidou o então diretor da companhia teatral Ueinz¹, Sérgio Penna, para desenvolver um trabalho junto aos atores no filme *Bicho de sete cabeças*.

Com uma temática delicada, submergida do universo da loucura, o filme baseado no livro *O canto dos Malditos* de Austregésilo Carrano, conta à história de Neto, um adolescente paulistano que é internado pelo pai num manicômio, quando este descobre que seu filho está fumando maconha.

Segundo a diretora, uma das características mais marcantes de *Bicho de Sete Cabeças* é sua estética documental.

O filme está sempre procurando causar a sensação de que o espectador está flagrando um acontecimento cotidiano, banal, possível de estar acontecendo neste momento na sua própria rua. Para isso, a realidade construída para a câmera despiu-se da beleza extraordinária e do fato espetacular. A própria câmera – sempre na mão, o filme não usa carrinhos, guas e muito raramente utiliza tripé – procura mover-se como quem espia o acontecimento com espontaneidade (Bodansky, 2001).

A proposta de construção desta estética documental que exigia o frescor e espontaneidade, rompendo com clichês e caricaturas, levaram a diretora e o preparador de elenco a um trabalho intimista e minimalista com os atores.

Penna diz, que durante a preparação propôs aos atores que eles fizessem um mergulho para descobrir a lógica, os rituais expressivos, o vocabulário e a sintaxe originais do manicômio, buscando na experiência pessoal de cada ator ecos, reverberações, solidão, melancolia e desejos, numa identificação densa e verdadeira.

Calcado em um processo experimental, pois “o filme teve um lado de invenção, realizado com muito estudo, muito rigor, mas também com muita intuição” (Penna, 2004), a preparação que partiu de um trabalho físico intenso aliado à respiração foi dando vida através das sutilezas dos movimentos, dos gestos, dos olhares e do silêncio a cada personagem.

Foi um mês de trabalho onde todos os dias esses atores viviam um grande mergulho nestas questões mais subjetivas (...) as personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro estava muito livre, o próprio personagem do Gero Camilo, o Ceará, não tinha texto verbal nenhum, a diretora também roteirista não tinha escrito nada, ela tinha uma vaga noção do que precisava com aquele personagem, mas o Gero criou tudo. O Gero Camilo em um hospital e o Marco Cesana em outro, todos os atores estavam preparados para fazer aquilo, mas os dois começaram a trazer e foram pinçados para fazer aquelas personagens. (Penna, entrevista 2004)

¹ A Cia. Teatral Ueinz, desenvolve o conceito de Teatro do Inconsciente trabalhando com pacientes psiquiátricos.

É como se durante o processo de preparação dos atores, a diretora, fosse construindo junto aos atores o roteiro de cada personagem, com seus pontos de virada, com as emoções, as ações que culminam em emoções e vice-versa. O resultado deste processo de co-criação, no qual cada personagem nasceu no seu tempo, no seu espaço e da sua forma, mas num diálogo constante entre atores, direção e preparação, pode ser visto nas telas num filme com uma temática complexa, mas que deixa transparecer a cada cena a essência de sua criação.

Seguindo esta proposta de criação onde o experimental dá vazão ao aprofundamento dramático do filme, outra obra de singular importância é *Cidade de Deus* com direção de Fernando Meirelles e co-direção de Kátia Lund. Em busca de uma estética realista, os diretores optaram por trabalhar com não-atores e buscaram nas favelas do Rio de Janeiro o elenco do filme. Segundo Meirelles, os atores vivem no filme uma realidade que lhes é muito próxima e isso contribuiu para a estética do filme.

Cidade de Deus retrata o crescimento do crime organizado no bairro homônimo no subúrbio carioca, entre os anos 60 e o início dos anos 80. A história é baseada em fatos reais e adaptada do romance de Paulo Lins.

Analisando o processo de criação do filme, podemos ressaltar a importância de um elenco que trazia consigo histórias de vida, informações e experiências muito próximas do que seria vivido na ficção. O processo de preparação do elenco, que durou cerca de oito meses e contou com a preparadora de elenco Fátima Toledo e com diretor teatral Gutti Fraga, foi acompanhado pelos olhos atentos de Fernando Meirelles que buscava nas experiências trazidas pelos atores, os diálogos, os gestos e as ações que ajudariam a compor o roteiro do filme. Em nenhum momento os atores tiveram contato com o roteiro original, entretanto, a condução às cenas previstas no roteiro, partiu de um trabalho de estímulo dado pela preparadora e pelo diretor, resultando na construção das personagens e na alteração do próprio roteiro, conforme proposto pelo diretor.

A intervenção no roteiro se deu até mesmo no momento das filmagens como podemos conferir no depoimento de Meirelles.

Mesmo na hora da filmagem as contribuições não paravam de aparecer. Um exemplo: fomos rodar numa noturna o início da guerra, o bando do Cenoura saindo para atacar a boca do Zé Pequeno. Expliquei a movimentação, dei as posições iniciais. Câmera pronta, na hora de dar o "ação" um dos garotos, que havia saído do tráfico para entrar no Nós do Cinema, me perguntou lá de longe:

- "Mas nós não vamos rezar antes?"
- "Como rezar?" Perguntei.
- "Toda vez que a gente vai dar um ataque a gente reza antes e pede".
- proteção."".
- "Como assim?"
- "Deixa que eu puxo a reza, filma aí que você vai ver."

Pedi para o Guilherme do som direto ficar ligado e rodamos para ver o que acontecia. Conheci a sequência do "Pai Nosso" antes do ataque com a câmera rodando. (Meirelles, 2002)²

Fátima Toledo durante todo o processo de preparação estimulou os atores a busca de um repertório pessoal existente no corpo de cada um deles, conduzindo-os a pura qualidade de sentimento, ou seja, ao sentimento genuíno que seria materializado na cena através do gesto. Para a

² Depoimento retirado do site: <http://cidadedededeus.globo.com>

preparadora o objetivo é trazer para o filme a verdade em ação, resultando na humanização do ator e, conseqüentemente, do projeto.

É necessário despertar a sensibilidade do ator para viver neste mundo ilusório e motivar sua imaginação para construir ações reais no universo fictício (...) o foco do treinamento é na pessoa em si, em despertar o seu desejo de estar em cena, o prazer de buscar, revelar, jogar.
(Fátima Toledo, depoimento)

Recheado de erros e acasos que (Salles, 2006:133) “provocam, portanto, uma pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra” o processo de criação que envolve o ator-criador é um processo dinâmico que sofre, a todo momento, interferências internas e externas.

Para esclarecer este pensamento, tomamos como exemplo o filme *Contra Todos* com roteiro e direção de Roberto Moreira e preparação de atores de Sérgio Penna.

Contra Todos traz no enredo o dia-a-dia de uma família de classe média baixa da periferia de São Paulo. Violência, mentira e traição são assuntos corriqueiros para esta família formada por uma adolescente (Soninha), um pai que por trás da fachada de homem religioso ganha a vida como matador (Teodoro) e a madrasta (Cláudia).

O roteiro de *Contra Todos* é resultado da tese de doutorado de Roberto Moreira defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP. No entanto, o roteiro original sofreu várias modificações durante todo o processo de realização do filme, muitas delas vindas da contribuição dos atores-criadores. Uma contribuição que foi almejada pelo diretor-roteirista, pois, diferentemente dos outros dois diretores citados, Moreira propôs desde o início do processo de produção do filme trabalhar com a intervenção dos atores, ou seja, com um processo colaborativo de criação que teve como base à improvisação. Como diz Sérgio Penna, a construção das personagens foi feita literalmente na prática, cena após cena, improvisação após improvisação e os atores contavam apenas com as provocações, com referências, indicações e pistas para o desenvolvimento das cenas.

O Roberto queria que os atores dissessem o texto sem nenhum tipo de marca, sem nenhum tipo de coisa que parecesse decorada, ele queria a verdade, o jeito de falar e pra isso os atores precisavam entender as personagens (...) todos os diálogos, tudo é improvisado (...) mas só improvisa quem tem plena capacidade de inventar alguma coisa, um jeito de falar coerente com a lógica da personagem, com a lógica daquela história, daquele lugar, daquele tempo, de onde se passa tudo. (Penna, entrevista 2004)

Com o nascimento das personagens e dos diálogos, todos os diálogos previstos no roteiro inicial foram eliminados e muitas cenas sofreram alterações. Uma das cenas reestruturada após as improvisações é a cena em que a personagem Cláudia, interpretada pela atriz Leona Cavalli, foge de casa e é encontrada por Waldomiro, sócio de seu marido. Durante a etapa de preparação dos atores, em um determinado momento, o preparador diz à atriz Leona Cavalli que ela poderia sair da sala onde estava “trancada” e ir embora, porém só poderia ir para as ruas do lado de baixo da oficina Oswald de Andrade, local onde aconteciam os ensaios. A atriz diante do estímulo dado pelo preparador sai percorrendo as ruas próximas à oficina, sem rumo, sem marcação, reagindo ao trânsito, às pessoas que por ali passavam, aos olhares de estranhamento diante da movimentação, ao semáforo que abre dando vazão aos carros, enfim, ao cotidiano e a todos os imprevistos e acasos que ele pode oferecer a alguém.

Este é um exemplo que retrata a dinamicidade do processo de criação para o cinema que traz o ator como criador. O que podemos observar, é que tanto a atriz quanto o preparador e o diretor do

filme estavam em busca de possibilidades de relação da personagem com o mundo exterior. Uma busca não por respostas, mas por possibilidades dramáticas, que poderiam vir ou não a serem incorporadas ao roteiro de filmagem.

Segundo Roberto Moreira, esta cena possuía várias explicações no roteiro, mas após assistir a improvisação dos atores, verificou que a simplicidade das ações e a relação com o espaço respondiam as necessidades dramáticas do filme e que as explicações construídas anteriormente pelo diretor-roteirista eram desnecessárias e optou, então, por levar para o filme as soluções trazidas pelos atores. Cenas como esta estão presentes em todo o filme e deixam os rastros de sua criação impressos no trabalho dos atores e no conjunto fílmico.

Contra Todos, dos três filmes apresentados, sem dúvida é o que mais explora a participação do ator-criador, levando a experimentação e a liberdade de criação para o set de filmagens e trazendo como proposta desde o início o desenvolvimento de um trabalho colaborativo entre os atores, a direção e a equipe. Filmado em suporte digital, o diretor não se preocupou com o tempo de captação de imagem, explorando ao máximo cada ação proposta, as relações travadas entre as personagens, o ápice das ações e das emoções.

Frutos de uma busca estética, que rompe com as especificidades de um cinema onde tudo é previsto, produzido e decupado pelo diretor e sua equipe, o que acompanhamos no cinema brasileiro é um processo de criação que tem por objetivo trabalhar com o imprevisto, com a espontaneidade, numa relação de liberdade de criação que traz para o filme o frescor e a densidade dramática de uma ação criada em cena.

Numa alusão as propostas de Antonin Artaud, como dito anteriormente, a busca é por um cinema ativo, construído diretamente na cena a partir das dificuldades e dos obstáculos enfrentados em seu desenvolvimento.

Neste processo, que envolve e conta com a participação de toda a equipe, pois, todos precisam estar em uma mesma sintonia e preparados para lidar com os acasos e as mudanças que surgem no decorrer do processo de produção, destaca-se dois fatores a serem analisados diante do emprego do ator-criador: a complexidade e o processo de criação.

Ator- Criador: complexidade e processo de criação

Do ponto de vista semiótico, ao estabelecer como proposta de trabalho um processo colaborativo, que busca na experimentação e no acaso o desenvolvimento do pensamento criador, envolvendo desde o roteirista, a direção, a produção até a equipe técnica e trazendo como parte deste processo o preparador de elenco e o ator como co-criador.

É neste ponto que chamamos a atenção para o pensamento complexo e para a importância da análise sob o ponto de vista do processo de criação em rede, pois seguindo as colocações de Edgar Morin, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações e acasos (Morin, 1991) e apresenta-se “Com os traços inquietantes da confusão, do inextricável, da desordem, da ambigüidade, da incerteza...”. E, ao trazer como base de criação da obra cinematográfica o ator enquanto ser que possui uma combinatória de experiências e colocando este como desencadeador de possibilidades dramáticas criadas a partir de relações com outros atores e com o “espaço cênico real”, a incerteza, a desordem e os acasos aparecem como princípios de um processo criativo que se dá de maneira não-linear e são estabelecidos através das relações entre diferentes áreas de criação.

Contudo, o que observamos no cinema brasileiro contemporâneo é a tendência em tornar o processo de criação, com sua complexidade, o grande *locus* de experimentação estética, que permeia toda a produção do filme a partir de imbricações entre as áreas de criação.

Nos é claro que, ao propor aos atores a liberdade de criação da personagem, do texto e das ações, em busca de um cinema ativo que traz nas improvisações, na relação corpo-espaco-emoção³ sua concepção e desenvolvimento, o cinema estabelece um diálogo com as propostas que permeiam a concepção da arte contemporânea nas diversas áreas de expressão. Pois, acompanhamos no teatro a busca por uma cena intimista, por um trabalho colaborativo onde o ator assume um papel de co-criador, assim como na dança onde se busca não por bailarinos que decorem suas coreografias e marcações, mas sim, por intérpretes-criadores que rompam com as narrativas em busca do movimento e de um corpo em cena que traz consigo sua força vital.

Enxergar, portanto, as experiências estéticas realizadas no cinema brasileiro, lançando um olhar sobre o processo e sua complexidade, nos faz pontuar o emprego do ator-criador como uma tendência em busca de possibilidades que dialogam com o pensamento contemporâneo acerca da produção audiovisual e apontam para mudanças paradigmáticas. Pois, para a realização deste cinema ativo que explora o ator-criador em seu processo de criação, buscando o frescor e a espontaneidade da ação construída diretamente em cena, é necessária a introdução de um novo modelo semiótico.

Do ponto de vista das relações nesta rede de criação, rompe-se com as relações tradicionais do cinema, dando lugar a um pensamento colaborativo. Para responder aos obstáculos e acasos que permeiam este processo de criação é necessário que todos, do roteirista ao finalizador, estejam disponíveis, abertos às possibilidades criadas em cena, pois nesta proposta de produção a organicidade transcende o trabalho do ator, estendendo-se a todas as etapas e áreas da criação cinematográfica.

Para lidar com um processo de criação calcado em possibilidades exige-se um projeto estético estruturado que norteie as tomadas de decisão. Segundo Cecília Almeida Salles, “lidar com um processo falível envolve o estabelecimento de critérios por parte do artista”.

Ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamentos, ou seja, qualquer tipo de modificação.

(Salles, 2006:133)

Ao olhar para os filmes citados e seus processos, conforme exposto acima, podemos pontuar as singularidades do projeto estético de cada filme, as buscas de cada diretor e as relações estabelecidas em cada equipe. No entanto, os três filmes apresentam em seus processos o laboratório com os atores, o preparador de elenco como o profissional responsável por conduzir o ator ao estado de co-criação e a tríade ator-diretor-preparador de elenco como base de criação.

Mas podemos observar também que ao explorar o ator como criador e propor o processo de criação, com suas variantes, seus erros e acasos, assumindo e incorporando à obra as possibilidades trazidas por este ator, os resultados obtidos nos conjuntos filmicos vão além das propostas iniciais. Se em *Bicho de sete cabeças* Laís Bodansky busca na preparação dos atores, o rompimento dos clichês, num mergulho pelo universo da loucura, acaba por encontrar um algo que transcende a sua busca e é surpreendida pela organicidade dos atores que contribui para a essência do filme. Em *Cidade de Deus*, mesmo trazendo em sua proposta uma direção mais tradicional que previa a rigidez das marcações de cena, ao buscar a corporeidade dos atores como contribuição para o filme, Meirelles encontra uma doação que vai além das marcas impressas no corpo, mas dinamiza o conjunto filmico. Já Roberto Moreira previa a desconstrução de um roteiro em busca da espontaneidade nos diálogos e encontrou um cinema construído diretamente em cena.

³ Este assunto foi abordado pela autora em sua dissertação de mestrado intitulada *À procura da essência do ator: um estudo sobre o processo de preparação de atores para a cena cinematográfica*.

Esse percurso criador ao mesmo tempo que traz para a cena novas possibilidades dramáticas, desponta como uma possibilidade estética, rompendo com os paradigmas cinematográficos, mas sobretudo, aguça a percepção de atores e diretores para novas possibilidades do emprego do ator no cinema.

Referências bibliográficas

- Antonin, A. (1999). *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes.
- Antonin, A. (2004). *Linguagem e Vida*, São Paulo: Perspectiva.
- Binh, N. T.(2006). *La Direction d'acteur au cinéma*, Louvain-la-Neuve: Centre d'études Théâtrales.
- Calvino, I. (1990). *Seis Propostas para o próximo Milênio*, São Paulo: Companhia Das Letras.
- Grotowsky, J.(1989). *Em busca do Teatro Pobre*, São Paulo: Perspectiva.
- Machado, A.(1997) *Pré-cinemas & Pós-cinema*, Campinas: Papirus.
- Moreira, R.(2001) *Deus Contra Todos*, (Tese de doutorado) São Paulo:ECA/USP
- Morin, E. (1991). *Introdução ao Pensamento Complexo*, Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (1998). *O Método*, Porto Alegre: Sulinas.
- Nacache, J.(2003). *L'Acteur de cinéma*, Paris: Nathan-Université.
- Picon-Vallin (2006). *A arte do Teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: Letra e Imagem
- Ribeiro, W.(2005). *À procura da Essência do Ator*, (Dissertação de mestrado) Campinas: IA/UNICAMP.
- Richards, Thomas.(1996). *At Work With Grotowski on Physical actions*. London: Routledge
- Salles, C. A.(2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*.São Paulo: Horizonte.
- Salles, C. A.(1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo:Annablume.

Sites

- <http://www.studiofatimatoledo.com.br>
- <http://www2.uol.com.br/bichodesetecabecas>
- <http://cidadedededeus.globo.com>
- <http://contratodos.cidadeinternet.com.br>